



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2010

Politik mit den Mitteln der Fortsetzung - Neue amerikanische TV-Serien

Blanchet, Robert

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-44787>

Journal Article

Originally published at:

Blanchet, Robert (2010). Politik mit den Mitteln der Fortsetzung - Neue amerikanische TV-Serien. Cinema, (55):84 -100.

ROBERT BLANCHET

POLITIK MIT DEN MITTELN

DER FORTSETZUNG —

NEUE AMERIKANISCHE

TV-SERIEN

Serien wie *The Wire* (HBO, 2002–2008), *Lost* (ABC, seit 2004), *True Blood* (HBO, seit 2008), *Mad Men* (AMC, seit 2007) oder *Breaking Bad* (AMC, seit 2008) sind das Ergebnis eines markanten Wandels, der sich in den letzten Jahren in der amerikanischen Fernsehlandschaft vollzogen hat und durchaus mit grossen filmhistorischen Umbrüchen wie der Nouvelle Vague oder ihrem amerikanischen Pendant, dem New-Hollywood-Kino, verglichen werden kann. Auch hier führten gesellschaftliche, technologische und wirtschaftliche Veränderungen zu einer aussergewöhnlich innovativen Schaffensperiode, in der eine neue Generation von Filmemachern die Normen der Unterhaltungsindustrie herausforderte und zum Teil nachhaltig veränderte.

Hergeleitet vom traditionell schlechten Ruf des Fernsehens werden die neuartigen Serien im angloamerikanischen Sprachraum üblicherweise als *quality television series* bezeichnet oder kurz einfach nur als *quality TV*. Die gewagtesten und künstlerisch ambitioniertesten Vertreter des Kanons entstehen in der Regel bei den amerikanischen Pay-TV-Kanälen, da diese im Gegensatz zu den frei zugänglichen Broadcast-Networks nicht an die puritanischen Anstandsregeln der US-Rundfunkaufsichtsbehörde gebunden sind und sich aufgrund der Abonnement-Gebühren wesentlich niedrigere Einschaltquoten leisten können als die grossen werbefinanzierten Sender.

Ausgelöst wurde die Entwicklung Ende der Neunzigerjahre vom Kabelsender HBO, der hoffte, mit provokativen seriellen Eigenproduktionen, die man so bei den Networks nicht sehen konnte, einen neuen Kaufanreiz für die Kunden zu schaffen, da das frühzeitige und werbefreie Ausstrahlen von Spielfilmen im Zeitalter der DVD und des Internets immer unbedeutender wurde. «Nobody is going to buy the service to see *Gladiator* one more time», soll der

damalige Programmchef Chris Albrecht gesagt haben.¹ Die aus dem Strategiewechsel hervorgegangenen Serien wie *Sex and the City* (1998–2004), *The Sopranos* (1999–2007) oder *Six Feet Under* (2001–2005) wurden ein weltweiter Erfolg und schon bald zogen andere Pay-TV-Sender nach.

Damit allein lässt sich der Quality-Boom aber nicht erklären, denn eigentlich zeichnete sich der Trend bereits Mitte der Neunzigerjahre bei den Broadcast-Networks ab. Auch hier experimentierten die Schöpfer von Kultserien wie *The X-Files* (FOX, 1993–2002), *Buffy the Vampire Slayer* (The WB, 1997–2003) oder *Ally McBeal* (FOX 1997–2002) mit raffinierten Erzählstrategien und Genrebrüchen, schufen schräge Figuren und skurrile Gags und drückten den Werken den Stempel ihrer persönlichen Handschrift auf, wie man es sonst nur aus dem Independent- und Autorenkino gewohnt war. Ähnlich wie schon bei David Lynchs kurzlebigen TV-Experiment *Twin Peaks* (ABC, 1990–1991) boten die Serien den Fans aber etwas, was das Autorenkino nicht hatte: nämlich die Möglichkeit, über episodенübergreifende Erzählstränge ein stetig wachsendes Handlungsuniversum mit lang gezogenen Spannungsbögen und komplizierten Figurenbeziehungen aufzubauen.

Dass sich das aus der Seifenoper bekannte, damals bei anderen Genres aber noch eher verhalten angewendete Fortsetzungsprinzip später immer mehr durchsetzen konnte und in Serien wie *24* (FOX, seit 2001) und *Lost* immer radikalere Formen annahm, lässt sich ebenfalls auf den technologischen Wandel der Neunzigerjahre zurückführen. Denn seit es Serien auf DVD, digitale Videorecorder und den legalen (und illegalen) Download über das Internet gibt, hat sich die Sorge der Sender, das Publikum könnte bei einer zu stark serialisierten Serie den Anschluss verlieren, deutlich verringert. Zudem arbeitete im Netz eine Armee von freiwilligen Helfern daran, den Verlauf der Serien und die Beschaffenheit ihrer Universen bis ins kleinste Detail zu dokumentieren. Der Medienwissenschaftler Henry Jenkins nennt es die «kollektive Intelligenz», die von den Produkten der Unterhaltungsindustrie auch herausgefordert werden will.²

Politische Serien

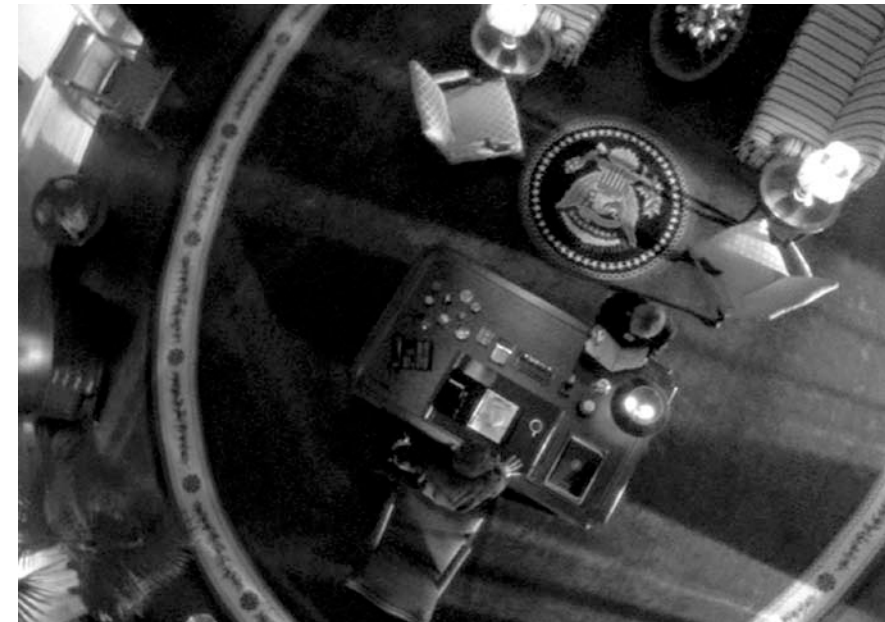
Aufgrund ihrer narrativen Komplexität werden sie oft mit Romanen verglichen. Doch es sind nicht nur solche formalen Eigenschaften, die sich verändert haben. Auch inhaltlich gehen die Qualitätsserien neue Wege. Neben der drastischeren Darstellung von Gewalt (*Over There*; *24*), dem freizügigen Umgang mit Sexualität (*The L Word*; *Californication*), dem Aufgreifen von Tabus (der Tod in *Six Feet Under*) oder dem Einsatz von gebrochenen Figuren und Antihelden (*The*

Sopranos; Breaking Bad; Dexter) gehört dazu, dass sie sich intensiver mit aktuellen gesellschaftlichen und politischen Themen auseinandersetzen als dies früher der Fall war oder in der Mainstream-Unterhaltung üblich ist.

Ganz ohne Vorläufer ist auch diese Entwicklung nicht. So reflektierten Serien wie *The Mary Tyler Moore Show* (CBS, 1970–1977), *All in the Family* (CBS, 1971–1979), *Maude* (CBS, 1972–1978), oder *M*A*S*H* (CBS, 1972–1983) schon in den Siebzigerjahren den Wertewandel der Achtundsechzigergeneration oder nahmen Bezug auf den Vietnam-Krieg. Dennoch ist es bezeichnend, dass es sich dabei ausschliesslich um Sitcoms handelte. Und auch die Tatsache, dass CBS entgegen den Wünschen des Seriengründers Larry Gelbart darauf bestand, dass *M*A*S*H* nur mit einer Lachtonspur gezeigt werden durfte, sagt einiges darüber aus, wie sehr man die sporadischen oder unterschweligen politischen Kommentare dieser Shows damals noch in Schach zu halten versuchte. Ähnliches gilt für die Achtzigerjahre-Hit-Sitcom *Family Ties* (NBC, 1982–1989) – in der sich nun ein überzeugter Jung-Republikaner und Möchtegern-Yuppie gegen die linksliberalen Werte seiner Ex-Hippie-Eltern auflehnte – und für die in politischen Milieus angesiedelten, aber von politischen Aussagen weitgehend befreiten Sitcoms *Benson* (ABC, 1979–1986) und *Spin City* (ABC, 1996–2002).³

Bei den Quality-Shows der späten Neunzigerjahre und der Jahrtausendwende – und insbesondere bei jenen, die mit politischen Motiven arbeiteten – handelte es sich dagegen mehrheitlich um sogenannte einstündige Drama-Serien, was nicht heisst, dass sie nicht auch komödiantische Momente oder andere Genrelemente enthielten (auch das Vermischen von Genres gehört zu den Charakteristika des Quality-TV). Bemerkenswert war ausserdem, wie einige Serien die Möglichkeit nutzten, nahezu in Echtzeit auf neue politische Entwicklungen reagieren zu können oder diese sogar vorwegnahmen. Ein Phänomen, mit dem die Zuschauer der *Lindenstrasse* (WDR, seit 1985) im deutschsprachigen Raum längst vertraut waren, das für die aufwendiger produzierten Prime-Time-Serien in den USA aber neu war.

Eine Ode an den öffentlichen Dienst:
The West Wing (NBC, 1999–2006)



Vor der umstrittenen Wahl von George W. Bush und dem 11. September entstanden, verkörperte *The West Wing* noch ganz die optimistische Stimmung der Clinton-Ära. Die Idee, eine Serie über die Administration eines Präsidenten aus den Reihen der Demokraten zu machen, kam Aaron Sorkin, nachdem er im Weissen Haus für das Drehbuch zur Liebeskomödie *The American President* (1995) recherchiert und einige Mitglieder des Clinton-Teams persönlich kennengelernt hatte. Die damalige Pressesprecherin Dee Dee Myers wurde später für das politische Beratungsteam der Serie angeheuert. Lose soll sie ausserdem Pate für die fiktive Pressesprecherin C. J. Cregg gestanden haben. Präsident Bartlet, die Kommunikationsdirektoren Toby Ziegler und Sam Seaborn, der Stabschef Leo McGarry und sein Stellvertreter Josh Lyman haben dagegen kein direktes Pendant. Und dennoch hatte der reale Präsident Sorkin zunächst einen Strich durch die Rechnung gemacht. Ausgerechnet in dem Moment, als Sorkin mit dem Sender NBC in Verhandlung trat, wurde die Lewinsky-Affäre

publik. Der Start der Serie wurde verschoben, weil man sich in den Medien über das Weisse Haus schief lachte. Das passte nicht zu Sorkins romantischer Vision.

Konträr zum gängigen Stereotyp des bürokratischen, trottelligen oder intriganten Politikers sind Sorkins Helden leidenschaftliche Kämpfer, die antreten sind, um ihre linksliberalen Ideale nicht nur zu predigen, sondern auch umzusetzen. Ihren Humor haben sie bei allem Engagement aber nicht verloren und sie gehören zur intellektuellen Elite. So schwelgt zwar auch *The West Wing* immer wieder in patriotischem Pathos, wie man es aus dem amerikanischen Kino nur zu gut kennt. Zum eigentlichen Markenzeichen der Serie wurden aber nicht die feierlichen Momente, sondern die rasanten Dialoge und gewandt geführten Wortgefechte, bei denen der ideologische Gegner zwar durchaus punkten und manchmal sogar gewinnen durfte, meistens aber die Argumente der Demokraten die Oberhand behielten.

Der politische Machtwechsel nach der Niederlage von Al Gore änderte an der pro-liberalen Neigung der Serie wenig, obwohl der Kontrast zwischen *The West Wing* und der antiintellektuellen und evangelikal gefärbten Rhetorik der Bush-Regierung nun kaum hätte grösser sein können. Zwar ist auch Bartlet ein tiefgläubiger Christ, dennoch sind es gerade die religiösen Fundamentalisten, denen der bibelfeste Nobelpreisträger mit Vorliebe eine Abfuhr erteilt. So zum Beispiel, wenn er der Moderatorin einer ultrakonservativen Beratungsshow demonstriert, zu welchen Konsequenzen es führt, wenn man Gesellschaftspolitik nach den Grundsätzen des Alten Testaments betreibt. «I'm interested in selling my youngest daughter into slavery as sanctioned in Exodus 21:7. [...] What would a good price for her be? While thinking about that [...] my chief-of-staff, Leo McGarry, insists on working on the Sabbath. Exodus 35:2 clearly says he should be put to death. Am I morally obligated to kill him myself or is it okay to call the police?» Für das amerikanische Publikum ist die fiktive Dr. Jacobs dabei unschwer als Ebenbild der bekannten Moralpredigerin Laura Schlessinger zu erkennen. Beide lehnen Homosexualität aus religiösen Gründen ab.⁴

Manche Kritiker hielten Sorkin aufgrund solcher Szenen vor, ein unfaires und reduktionistisches Bild der politischen Rechten zu zeichnen, weil er sich extreme Randfiguren herauspicke oder dann, wenn es um Republikaner geht, eben doch wieder auf die negativen Klischees aus dem Hollywoodkino zurückgreife. Trotz dieser nachweislich übertriebenen Vorwürfe war *The West Wing* aber auch bei vielen Anhängern des konservativen Lagers sehr beliebt – und das selbst nachdem publik wurde, dass man Sorkin bei einer Flughafenkontrolle mit Marihuana, Kokain und halluzinogenen Pilzen im Gepäck erwischt hatte.

In Interviews wies Sorkin gerne darauf hin, dass er von Politik eigentlich keine Ahnung habe und die Debatten lediglich als Mittel benutze, um clevere Dialoge und interessante Konflikte zu schaffen. Dass der Erfolg der Serie aber sehr wohl auch darauf basierte, dass das Publikum in ihr einen Kommentar zur

politischen Realität sah, zeigte sich spätestens mit den Anschlägen des 11. Septembers, die wenige Wochen vor dem geplanten Start der dritten Staffel stattfanden. Anders als bei einer reinen Unterhaltungsshow hätte es bei *The West Wing* sehr unpassend gewirkt und die politische Glaubwürdigkeit der Serie womöglich nachhaltig infrage gestellt, wenn man die bereits abgedrehten und in Relation zur Krise trivial wirkenden Folgen einfach ausgestrahlt hätte, als sei nichts passiert. Wohl wissend, dass er sich damit auf eine Gratwanderung begab, beschloss Sorkin, das Problem durch eine im Eiltempo produzierte Sonderepisode zu lösen, die – wie die Schauspieler im Vorspann erklären – zwar nicht zum *West-Wing*-Universum gehört, die Ereignisse des 11. Septembers aber thematisierte.

Im Zentrum von «Isaac and Ishmael», die am 3. Oktober 2001 ausgestrahlt und von rund 25 Mio. Zuschauern gesehen wurde, steht eine Gruppe von Schülern, die nach einem Terroralarm im Weissen Haus eingeschlossen ist und die Wartezeit damit verbringt, den Politikern Fragen über die neue islamistische Bedrohung zu stellen: «Warum versuchen die uns umzubringen?», «Was sollen wir tun?» Im zweiten Handlungsstrang verhört Leo McGarry einen Mitarbeiter arabischer Abstammung, der unter Verdacht steht, ein Terrorist zu sein. Wie sich herausstellt, handelt es sich um eine Verwechslung, und Leo erkennt, dass selbst er nicht vor rassistischen Vorurteilen gefeit ist. Auch im Gespräch mit den Schülern warnt das Bartlet-Team vor vorschnellen Verallgemeinerungen gegenüber Arabern und Muslimen. Daneben wird über die drohende Einschränkung von Bürgerrechten diskutiert – C. J. hält sie für notwendig, Toby spricht sich dagegen aus – und ein kleiner Exkurs über die Ursprünge des Konflikts und die historische Erfolgsquote von gewaltlosen und gewaltbereiten Widerstandsbewegungen geführt. Über der Schlusssequenz erklingt der berühmte Sechzigerjahre-Protestsong *For What It's Worth* von Buffalo Springfield:

*There's something happening here
What it is ain't exactly clear
There's a man with a gun over there
Telling me I got to beware
I think it's time we stop, children, what's that sound
Everybody look what's going down*

Aus heutiger Sicht erscheint Sorkins Mahnung geradezu prophetisch (vier Tage nach der Ausstrahlung gab George W. Bush die Luftangriffe auf Afghanistan bekannt). Seinerzeit wurde die Episode von der Kritik jedoch überwiegend als «langweilig», «pedantisch» und «oberlehrerhaft» abgetan. Dabei wirkt das Urteil selbst für den damaligen Kontext etwas überraschend. Denn obwohl er im buch-

stäblich als Unterrichtsstunde inszenierten Handlungsstrang mit den Schülern besonders auffällig zutage tritt, war der didaktische Duktus, bei dem Figuren anstelle des Publikums über politische Sachverhalte und Streitpunkte aufgeklärt werden, eigentlich seit jeher ein essenzieller Teil der *West-Wing*-Formel.⁵

Das Thema Terrorismus wurde später auch in den regulären Folgen aufgenommen – vor allem in Gestalt der Konflikte zwischen den USA und dem fiktiven arabischen Land Qumar –, spielte aber keine dominante Rolle. Die Funktion von «Isaac and Ishmael» bestand ja nicht darin, einen neuen Kurs für *The West Wing* einzuleiten, sondern es der Serie zu ermöglichen, ihr Konzept beizubehalten und eben gerade solche Themen zu behandeln, die in der aktuellen Tagespresse nicht im Vordergrund standen. Das konnten verblüffende – aus der realen Vergangenheit entnommene und in die fiktionale Gegenwart transportierte – Kuriositäten sein, wie eine Initiative zur Abschaffung des Pennys oder zur Einführung der angeblich politisch korrekten Gall-Peters-Weltkarte; allgemeine Kernanliegen der amerikanischen Linken wie die Einschränkung des Waffenrechts, der Schutz von Minderheiten, die Ablehnung der Todesstrafe, das Recht auf Abtreibung und ökologische Nachhaltigkeit; aber auch gewichtige Verfassungsfragen und spitzfindige Probleme im amerikanischen politischen System, mit denen sich sonst nur Politikwissenschaftler auseinandersetzen.

Allerdings gestand Sorkin auch ein, dass er sich mit dem Thema 9/11 einfach schwer tat. Nach der vierten Staffel verliess er die Serie – wegen Budgetstreitigkeiten mit dem Sender, wie es offiziell hiess. Unter Leitung des neuen Show-Runners John Wells verlor die Serie zunehmend an Popularität. Auch in den Medien wurde nicht mehr so intensiv über die einst bahnbrechende und mit Emmys überhäufte Seriensensation berichtet. «Posthum» sorgten die beiden letzten Staffeln aber doch noch für Schlagzeilen. Denn der dort inszenierte Wahlkampf zwischen dem neuen demokratischen Präsidentschaftskandidaten Matt Santos und dem republikanischen Herausforderer Arnold Vinick glich auf frappierende Weise dem Duell zwischen Barack Obama und John McCain. «Haben wir das nicht alles schon mal gesehen?», schrieben Fans und Journalisten in ihren Blogs, und: «Obama wird gewinnen! Es steht alles in *The West Wing*.» Die Parallelen waren nicht bloss Zufall. Die Autoren der Serie hatten sich bei der Gestaltung der Santos-Figur tatsächlich am damals noch weitgehend unbekannten demokratischen Senator orientiert. Wie Obama gehört der junge hispanische Aussenseiter Santos einer ethnischen Minderheit an und setzt sich aufgrund seines glaubwürdigen Engagements gegen die inner- und ausserparteiliche Konkurrenz durch. Selbst die Botschaft der Wahlslogans ist nahezu identisch: «Yes, we can!» heisst es bei Obama, «Hope is real» bei Santos. Mit der Vereidigung von Obama beginne im Grunde die achte Staffel von *The West Wing*, umschrieb Stefan Niggemeier in einer Rezension treffend die Verwandtschaft zwischen dem optimistischen Geist der Serie und dem Spirit der Obama-Kampagne.⁶

Whatever it takes: 24 (FOX, seit 2001)



Was das Tempo betrifft, steht 24 *The West Wing* in nichts nach. Für lange Diskussionen bleiben dem Antiterroragenten Jack Bauer und seinen Kollegen von der CTU jedoch keine Zeit. Worauf es ankommt, sind schnelle Entscheidungen und entschlossenes Handeln. Auch sonst gilt die 2001 von Joel Surnow und Robert Cochran gegründete Thriller-Serie für viele als das ideologische Gegenstück zur linksliberalen Haltung von Sorkins Show.

Mit ihren Schreckensszenarios von immer neuen und noch perfider geplanten Terrorangriffen schüre sie genau jene Panik, mit der die Bush-Regierung ihre neokonservative Agenda durchgesetzt und den Irak-Krieg gerechtfertigt habe. Vor allem die immer häufiger auftretenden Folterszenen wurden kritisiert, weil sie als legitimes Mittel zur Informationsbeschaffung dargestellt würden. Ein Vorwurf, der durch die mitunter zynischen Äusserungen Surnows – der aus seiner rechtskonservativen Gesinnung in der Öffentlichkeit keinen Hehl machte – nur noch bekräftigt wurde: «We love to torture terrorists – it's good for you.» «America wants the war on terror fought by Jack Bauer. He's a patriot.»⁷ Dabei verurteilten selbst Militärs die Serie, weil sie bei jungen Soldaten zu falschen Vorstellungen führe und es bei den im Irak stationierten Truppen zu Nachahmungstaten kam.

Verfechter von 24 wiesen dagegen zu Recht darauf hin, dass sich das Autoren-team aus Anhängern beider politischen Lager zusammensetzt und die Serie sehr wohl auch linksliberale Elemente enthält.⁸ So bläst in der zweiten Staffel der besonnene Präsident Palmer (von dem manche glauben, er habe zur Akzeptanz eines afroamerikanischen Präsidenten in der Bevölkerung beigetragen) den Luftangriff der USA auf drei Nahoststaaten ab, weil Jack Bauer herausfindet, dass das Beweismaterial, das die drei Länder als Drahtzieher hinter einem Terroranschlag dastehen lässt, gefälscht ist. Und das nur drei Wochen, nachdem der echte Irak-Krieg begonnen hatte und erst wenige daran zweifelten, dass man Saddam Husseins Massenvernichtungswaffen schon noch finden würde (die Zustimmungsquote der Amerikaner für den Irak-Krieg lag in dieser Zeit bei rund 75%). Palmers Nachfolger Charles Logan, der schon damals unweigerlich an George W. Bush erinnerte, erweist sich in der fünften Staffel dagegen als unfähiger Dummkopf, der obendrein in einen Verschwörungsplot involviert ist, bei dem ein Terrorangriff als Vorwand dient, um die amerikanische Position in Asien zu stärken.

Auch wenn sich die «Rambo»-Mentalität von 24 nicht von der Hand weisen lässt, nutzen die Autoren der Serie also das gesamte Spektrum des öffentlichen Diskurses aus, der sich seit dem 11. September um die Politik der Bush-Regierung entfaltet hat. Und man kann ihnen immerhin zugute halten, dass sie es mit deutlich raffinierteren formalen Mitteln tun als die militaristischen Machofilme der Reagan-Ära wie *Rambo* (Ted Kotcheff, USA 1982), *Missing in Action* (Joseph Zito, USA 1984), *Commando* (Mark L. Lester, USA 1985) oder *Top Gun* (Tony Scott, USA 1986). Mehr als auf ihrer ideologischen Haltung basiert der Erfolg der Serie wohl darauf, dass es die Macher verstehen, durch den geballten Einsatz altbewährter Erzähltricks eine enorme Spannung zu erzeugen. Neben der tickenden Zeitbombe gehört dazu auch das von den Folterszenen immer wieder heraufbeschworene moralische Dilemma, ob man den Einzelnen opfern oder einen ethischen Grundsatz wie «Du sollst nicht quälen!» missachten darf, wenn sich dadurch ein noch grösseres Unheil verhindern lässt.

Im Übrigen verdankt sich die Tatsache, dass 24 überhaupt zu einem derart politisierten Phänomen wurde, wenn man so will, dem Zufall. Denn wie bei der dritten Staffel von *The West Wing* waren die ersten Folgen von 24 bereits fertiggestellt, als die Türme des World Trade Centers einstürzten. Das Konzept der Serie stand also schon lange fest, bevor Terrorismus in den USA ein grosses Thema wurde.

So say we all: *Battlestar Galactica*
(Syfy, 2003–2009)



Die Neuauflage von *Battlestar Galactica* entstand erst nach dem 11. September 2001. Dass die Show-Runner Ronald D. Moore und David Eick aus den Vorgaben einer kindischen Science-Fiction-Serie aus den Siebzigerjahren eine politische Allegorie auf den «War on Terror» machen würden, hatten wohl nur wenige erwartet. Ähnlich wie im Original geht es auch in der neuen Version um die Odyssee der ca. 50 000 Menschen, die den Überraschungsangriff der Zylonen auf ihre Heimatwelt überlebt haben und angeführt von Admiral Adama und der frisch gewählten Präsidentin Laura Roslin in einer zusammengewürfelten Raumschiff-Flotte durchs All flüchten. Bei den Zylonen handelt es sich um eine Spezies intelligenter Roboterwesen, die sich weiterentwickelt und gegen ihre ehemaligen Herren aufgelehnt haben.

Schon am Anfang der ersten Staffel signalisierten Elemente wie die Memorial Hallway, ein Gang, in dem die Überlebenden Fotos ihrer vermissten Angehörigen an die Wand geheftet haben, dass die Parallele zwischen dem Angriff der Zylonen und dem 11. September kein Zufall war. Spätestens als sich herausstellte, dass manche Zylonen wie Menschen aussehen, aus religiösen Motiven agieren und sich als Schläfer in der Flotte eingenistet haben, wurde die Analogie für jeden klar. Und bald tauchten auch hier die ersten Szenen auf, bei denen gefangene Zylonen gefoltert und misshandelt werden.⁹

Doch es sind nicht nur die ethisch zweifelhaften Methoden der Menschen, mit denen das noch zu Beginn vorherrschende Gut-Böse-Schema infrage gestellt wird. Das Besondere an der Serie liegt darin, dass die Analogie «Zylonen = islamistischer Terror» und «Menschen = Amerika», dann eben doch nicht in allen Punkten massstabsgetreu umgesetzt wird. Stattdessen arbeiten Moore und Eick mit einer für die Science-Fiction typischen Verfremdungstechnik, bei der die vertrauten Verhältnisse aus der Realität in der fiktionalen Welt verdreht oder sogar auf den Kopf gestellt werden.¹⁰

So sind in der Welt von *Battlestar Galactica* die Zylonen die Monotheisten und die Menschen diejenigen mit der aus christlicher Sicht obskuren, an vormoderne Zeiten erinnernden, polytheistischen Religion. Sprengt sich in der ersten Staffel noch ein Zylone an Bord der *Galactica* in die Luft, sind es in der dritten die Menschen, die anfangen, Selbstmordattentate gegen die zylonische Besatzungsmacht zu verüben. Und in Staffel vier finden fünf der Hauptfiguren, mit denen sich der Zuschauer über Jahre identifiziert hat, heraus, dass sie in Wahrheit selbst Zylonen sind.¹¹

Das Publikum wird so nicht nur angeregt, die Situation aus dem Blickwinkel des Feindes zu betrachten (sowohl in der Fiktion als auch in der Realität), sondern auch dazu, eingefahrene Vorstellungen über das «Normale» und das vermeintlich anormale «Andere» zu hinterfragen.

Dass um *Battlestar Galactica* nie eine Kontroverse entstand, wird häufig mit der Verpackung der politischen Inhalte in das scheinbar realitätsfremde Science-Fiction-Genre erklärt. Daneben dürfte es aber auch daran gelegen haben, dass die Serie in einer Zeit lief, als die Probleme im Irak kaum mehr zu ignorieren waren und sich die Zustimmungsquten von George W. Bush bereits klar auf dem Weg zu ihrem historischen Tiefststand befanden: von über 85% nach den Anschlägen des 11. Septembers und noch knapp 50% bei der Wiederwahl 2004 auf nur mehr 27% am Ende seiner Amtsperiode (die Zustimmungsqute für den Irak-Krieg sank in derselben Zeit auf rund 33%).

Das *Time*-Magazin kürte *Battlestar Galactica* 2005 zur besten Serie des Jahres. 2006 gewann sie den renommierten Peabody-Fernsehpreis. Und als die Zeitschrift *Newsweek* ihre Kulturredakteure 2008 nach den herausragenden Kunstwerken der Ära Bush befragte, fiel die Wahl in der Sparte TV auch hier auf Moores politische Science-Fiction-Saga. Kein anderes Drama, schrieb Joshua Alston, habe die Angst, Unsicherheit und moralische Ambivalenz der Post-9/11-Welt so eingefangen.¹² Abgestimmt auf das Serienfinale wurden Moore und Eick zusammen mit Edward James Olmos (Adama) und Mary McDonnell (Roslin) sogar zu einer Podiumsdiskussion über Menschenrechte ins New Yorker Hauptquartier der Vereinten Nationen eingeladen. Die Publicity-Action löste bei manchen Kommentatoren zwar Stirnrunzeln über die UNO aus, wurde aber allgemein als eine verdiente Würdigung der Serie aufgenommen.

This game is rigged: *The Wire*
(HBO, 2002–2008)



Auch David Simons und Ed Burns' sozialkritisches Polizeidrama *The Wire* wurde von der Kritik umjubelt. Im Zentrum von Barack Obamas erklärter Lieblingsserie steht allerdings nicht der «War on Terror», sondern der «War on Drugs». Dabei kann man von einem inhaltlichen Zentrum eigentlich kaum noch sprechen. Zwar zieht sich der Kampf einer Gruppe von Polizisten gegen den Drogenhandel in den Gettos von Baltimore durch die gesamte Serie. Das Aussergewöhnliche ist aber, dass in jeder Staffel eine andere Facette der Stadt beleuchtet wird, sodass immer wieder neue Figuren hinzukommen und andere aus dem Blickfeld verschwinden. Die verschiedenen Institutionen und Schauplätze stehen dabei auch für die unterschiedlichen Problemfelder, aus denen sich die Misere der Stadt zusammensetzt. Simon beschrieb das in einem Gespräch mit dem Schriftsteller Nick Hornby so:

Erste Staffel: Die Fehlfunktion des Kriegs gegen Drogen und das allgemeine, durchgehende Thema sich selbsterhaltender postmoderner Institutionen, die die Individuen verschlingen, denen sie dienen sollten oder die ihnen dienen.

Zweite Staffel: Das Sterben der Arbeit und die Zerstörung der amerikanischen Arbeiterklasse in der postindustriellen Ära, wofür wir den Hafen von Baltimore hinzugefügt haben.

Dritte Staffel: Der politische Prozess und die Möglichkeit der Reform, wofür wir die Rathaus-Komponente hinzugefügt haben.

Vierte Staffel: Gleiche Startchancen, wofür wir das öffentliche Schulsystem hinzugefügt haben.

In der fünften und letzten Staffel wird es um die Medien gehen und unser Vermögen, eigene Realitäten zu erkennen und anzusprechen, wofür wir die Tageszeitung der Stadt und Aspekte des Fernsehens hinzufügen werden.¹³

Neben der Komplexität ihres Handlungsuniversums zeichnet sich *The Wire* durch die realistische Darstellung der Lebensumstände der Figuren aus, deren soziales Spektrum vom crack-süchtigen Penner über Strassendealer, Polizisten und Hafenarbeiter bis hin zum Bürgermeister reicht. Das Privatleben spielt dabei eine eher untergeordnete Rolle. Im Vordergrund stehen die Arbeitsprozesse, was bei der männlichen afroamerikanischen Unterschicht nahezu ausschliesslich der Drogenhandel ist. Auch die Hafenarbeiter werden durch die Armut in die Kriminalität getrieben.

Eine klar bestimmbare Wurzel des Übels gibt es aber genauso wenig wie einfache Lösungen. Mal sind es die bürokratischen Zwänge, die zu sinnlosen Leerlaufaktionen führen. Mal basieren die Missstände auf den persönlichen Interessen von Individuen, die ihren Vorteil im System suchen oder keine Lust haben, ihren Kopf für die noble Tat hinzuhalten. Und manchmal wird das tragische Schicksal der Figuren einfach vom Zufall bestimmt.

Weil ihr die Gelder gekürzt werden, wenn sie keine Erfolge nachweisen kann, wird in der Schule beispielsweise in allen Klassen stur auf einen standardisierten Test gebüffelt, der den Behörden als Leistungskontrolle dient, anstatt auf die Bedürfnisse der ohnehin nur schwer zu motivierenden Getto-Kindern einzugehen (die Geschichte spielt direkt auf den von der Bush-Regierung initiierten «No Child Left Behind Act» an). «Jukin' the stats», sagt der Ex-Cop Pryzbylewski, der dieses Zahlenspiel schon aus dem Polizeialltag kennt. Auch dort zählt die geschönte Statistik meist mehr als eine effiziente Festnahme.

Emblematisch für die individuelle Korruption ist eine Geschichte aus der vierten Staffel: Der Polizeikommandant Rawls realisiert, dass die Aufklärung eines politisch brisanten Falls Auswirkungen auf die Wahl des Bürgermeis-

ters hat, da die Untersuchungsergebnisse den bisherigen, korrupten Amtsinhabern kompromittieren und die Wahl seines Herausforderers begünstigen könnten. Da Rawls aber vor allem seine eigene Beförderung im Auge hat und es sich sicherheitshalber mit keinem der beiden Kandidaten verscherzen will, schickt er die ermittelnden Polizisten auf eine überflüssige Patrouille, bis feststeht, wer die Wahl gewinnt. Rawls' zynischer Kommentar: «American democracy. Let's show those third-world fucks how it's done.»

Vom Zufall gelenkt ist das Schicksal von Randy. Er bekommt wegen einer falschen Anschuldigung Ärger in der Schule und versucht sich vor dem Rauschmiss zu retten, indem er der Polizei Informationen über einen Mordfall liefert. Einer der Polizisten erwähnt dies versehentlich bei einem anderen Verhör. Das Wort gelangt auf die Strasse und von nun an gilt Randy überall als Verräter. Die folgenden Misshandlungen und ständigen Prügeleien machen den einst offenen und lernbereiten Jungen zum verschlossenen Schlägertypen. Auch er wird wahrscheinlich bei den Drogengangs landen.

Ein breites Spektrum

Nach dem Klassifikationssystem von Christensen/Haas lässt sich das Spektrum des politischen Films in vier idealtypische Gruppen gliedern.¹⁴ Als «pure political» gelten dabei Filme, in denen es um politische Akteure oder mit Gesellschaftsfragen verbundene Situationen geht, bei denen man darüber hinaus aber auch davon ausgehen kann, dass sie als Aussage über ein politisches oder gesellschaftlich relevantes Thema intendiert sind. Als «politically reflective films» bezeichnen die beiden Politikwissenschaftler dagegen Werke, in denen zwar politische Figuren oder gesellschaftlich relevante Prozesse vorkommen, aber nur als Hintergrund für andere Themen wie eine Liebesgeschichte dienen. Umgekehrt gibt es «auteur political films», in denen zwar keine politischen Institutionen oder sozialen Probleme vorkommen, die über Metaphern oder Allegorien aber dennoch einen politischen Kommentar abgeben. «Socially reflective films» sind für Christensen/Haas schliesslich all jene Produktionen, die weder explizite politische Inhalte noch politisch intendierte Aussagen enthalten, was aber nicht heisst, dass man sie nicht einer politisierten Lektüre unterziehen und nach ihren ideologischen Wertvorstellungen untersuchen oder als politisches Statement interpretieren kann. Dasselbe gilt auch für die «politisch reflexiven» Filme. So gesehen vertreten Christensen/Haas die Ansicht, dass jeder Film politisch ist (oder werden kann), wobei ihr Modell zugleich deutlich macht, dass es nur wenige Filme gibt, die man im strengeren Sinne als politisches Kino bezeichnen sollte.

Grundsätzlich erfüllen alle vier der hier besprochenen Serien die Kriterien für den «pure political film», denn in allen kommen politische Akteure und intendierte Aussagen zu politischen und gesellschaftlichen Themen vor. Bei einer genauen Betrachtung ergeben sich aber dennoch Unterschiede. So spielen die politischen Aussagen bei *24* die anteilmässig geringste Rolle. Im Vordergrund steht eindeutig das Erzeugen von Spannung. Ausserdem ist die Bandbreite der politischen Themen bei *24* sehr eingeschränkt. Im Wesentlichen konzentriert sich die Serie auf die Bereiche Konspiration und Terrorismusbekämpfung, wobei beide, zumindest was ihre politische Dimension angeht, auch nicht sonderlich facettenreich behandelt werden.

Im Gegensatz dazu werden die Fragen, die der 11. September und der «War on Terror» in der amerikanischen Gesellschaft aufgeworfen haben, in *Battlestar Galactica* wesentlich vielschichtiger und kontroverser diskutiert. Neben Folter und Militarismus geht es um das Problem der Einschränkung von Bürgerrechten, die Trennung von Staat und Religion, Rassismus und das Schaffen von Feindbildern, und es kommen sogar ein paar politische Themen dazu, die nicht unmittelbar mit 9/11 verbunden sind, wie das Recht auf Abtreibung oder die Frage der Geschlechterrollen. Ausschliesslich um Politik und Gesellschaftsfragen geht es aber natürlich auch in *Battlestar Galactica* nicht. Ein Grossteil der Handlung wird von den privaten Beziehungs- und Persönlichkeitsproblemen der Protagonisten bestimmt und von einem Mystery-Plot um die Prophezeiungen einer heiligen Schrift über das Schicksal der Menschheit und der Zylonen.

Selbst bei *The Wire* lässt sich nicht alles als politischer Kommentar deuten. So ist das Abhör-Katz-und-Maus-Spiel zwischen den Polizisten und den Drogengangs nicht politischer als die kriminalistische Arbeit in anderen sogenannten Procedurals wie *CSI* (CBS, seit 2000). Daneben zeigt die Serie aber eine ganze Reihe von Missständen auf, die man auch ohne Simons Bekräftigungen in den Medien als intendierte Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen lesen muss. Charakteristisch ist dabei, dass es im Gegensatz zu *24* und *Battlestar Galactica* nicht nur die Machenschaften von Individuen oder Gruppen sind, die für die Schwierigkeiten verantwortlich sind, sondern auch breiter angelegte systemische Probleme sichtbar werden.

Dasselbe gilt für *The West Wing*, die ausserdem das mit Abstand breiteste Themenspektrum hat. Zudem kommen die Standpunktdebatten einer echten politischen Diskussion hier wohl am nächsten. Allerdings erfüllt der Polittalk, wie Sorkin in seinen Interviews zu Recht sagt, bis zu einem gewissen Grad auch einen rein ästhetischen Selbstzweck. Und manchmal werden damit sogar noch viel trivialere Absichten verfolgt: Denn ähnlich wie in *The American President* geht es trotz des komplizierten Jargons auch bei den Wortduellen von *The West Wing* oft mehr ums Flirten als ums Verfechten von politischen Positionen.

Abschliessend sei auf einige weitere Vertreter des Politserientrends verwiesen. Da wäre zum Beispiel die relativ kurzlebige, aber auch deutlich simpler gestrickte und apolitischere *West-Wing*-Kopie *Commander in Chief* (ABC, 2005–2006) zu nennen, die auf die sich abzeichnende Kandidatur von Hillary Clinton schielte und auf der Prämisse aufbaute, dass erstmals eine Frau das Amt des amerikanischen Präsidenten übernommen hat. Ebenfalls von kurzer Dauer war der Lauf des Kriegsdramas *Over There* (FX, 2005), in dem es um eine Gruppe von im Irak stationierten Soldaten und ihre daheimgebliebenen Angehörigen geht. Die Serie war dem Publikum wahrscheinlich zu brutal und lag im Gegensatz zu *Battlestar Galactica* vielleicht auch zu nah an der Realität. Mit dazu zählen kann man ausserdem die schwul-lesbischen Serien *Queer as Folk* (Showtime, 2000–2005) und *The L Word* (Showtime, 2004–2009), in denen es zwar nicht unmittelbar um tagespolitische Prozesse geht, die aber schon allein deshalb einen gesellschaftspolitischen Status haben, weil sie die Lebensweisen einer nach wie vor diskriminierten Minderheit darstellen.

Daneben gibt es eine ganze Reihe von Serien, in denen Aussagen zu politischen Themen zumindest am Rande eine Rolle spielen. So geht es im Subtext von *Mad Men* (AMC, seit 2007) um den gesellschaftlichen Wandel, der sich seit den frühen Sechzigerjahren in Amerika vollzogen hat, wozu, wie das Historien-drama sehr deutlich macht, das Aufsprengen verkrusteter patriarchaler Strukturen gehört. Zudem führt die in der Werbeindustrie angesiedelte Serie auch einen Diskurs über Kapitalismus und Konsumkultur, indem sie zeigt, wie das Marketing-Genie Don Draper sein Gespür für die Sehnsüchte der einfachen Menschen nutzt, um das aus heutiger Sicht selbstverständlich wirkende Image von Weltkonzernen und Produkten wie dem Kodak-Diaprojektor zu kreieren.

True Blood (HBO, seit 2008) spielt in einer Welt, in der die Vampire ihr «Coming-out» hatten und nach Anerkennung in der Gesellschaft streben, was insbesondere in den konservativen Südstaaten, wo die Geschichte angesiedelt ist, zu «rassistischen» Reibereien führt. Wer sich mit den Vampiren einlässt wird als «Fangbanger» beschimpft. Dass der extrovertierte schwule Schwarze Lafayette in der Hinterwäldler-Gemeinde dabei vollkommen akzeptiert wird, wirkt nach den Massstäben unserer Welt erstaunlich, streicht die politischen Konnotationen der Vampir-Metapher aber umso deutlicher heraus.

Eine für die politischen Sympathien des Publikums verwirrende Kombination aus religiösem Konservatismus und den mit der Linken verknüpften Themen «Recht auf alternative Lebensstile» und «freie Liebe» findet sich in *Big Love* (HBO, seit 2006). Hier geht es um eine mormonische Familie in Utah, die illegal Polygamie praktiziert (Polygamie wird in den USA von 90% der Bevölkerung abgelehnt).

Die Liste liesse sich fortsetzen, wobei auf der Hand liegt, dass politische Themen nicht in allen Qualitätsserien eine Rolle spielen, und bei einer Analyse

der Gesamtentwicklung noch viele andere Charakteristika in Betracht zu ziehen wären. So viel aber steht fest: Die Zeiten der beschaulichen Familienserien wie *The Waltons* (CBS, 1972–1981) sind vorüber. «Gute Nacht, Mary Ellen.» – «Gute Nacht, John Boy.»

- 1 Zitiert nach: Bill Carter, «On Television. *Six Feet Under*, a morbid new comedy, tugs at HBO's evolving identity», in: *The New York Times*, 2. Juli 2001, <http://www.nytimes.com/2001/07/02/business/on-television-six-feet-under-a-morbid-new-comedy-tugs-at-hbo-s-evolving-identity.html?scp=3&sq=on+television+carter&st=nyt>.
- 2 Henry Jenkins, *Interactive Audiences? The 'Collective Intelligence' of Media Fans*, <http://web.mit.edu/cms/People/henry3/collective%20intelligence.html>.
- 3 Politisch oft hochgradig explizite Cartoon-Satire-Serien wie *The Simpsons* (FOX, seit 1989) oder *South Park* (Comedy Central, seit 1997) werden in der Quality-TV-Debatte meistens ausgeklammert, können aber sehr wohl zur Gesamtentwicklung mit dazu gezählt werden. Ein weiterer wichtiger Wegbereiter, der aufgrund seines frühen Erscheinens und der überwiegend episodischen Struktur in der aktuellen Diskussion nur selten gewürdigt wird, ist das *Star-Trek*-Franchise (1987–2005). Auch hier konzentrierten sich manche Episoden sehr explizit auf politische Themen, wobei man das gesamte *Star-Trek*-Universum ohnehin als eine linksliberale Utopie bezeichnen kann.
- 4 Laut Umfragen halten etwa 50% der Bevölkerung in den USA Homosexualität für moralisch falsch. Rund 40% empfinden die bestehenden Gesetze zur Abtreibung als zu lax und rund 20% sind der Meinung, Abtreibung sollte gesetzlich verboten werden. In einer Umfrage aus dem Jahr 2004 gaben 63% der Befragten an, es sei ihnen wichtig, dass der Präsident starke religiöse Überzeugungen habe. Dass Religion auf alle oder die meisten der heutigen Probleme eine Antwort hat, glauben etwa 53%. Vgl. <http://www.pollingreport.com>.
- 5 Vgl. Daniel Bickermann, «Bartlet for America». Innovation und Konvention, Technik und Stil, Utopie und Politik in *The West Wing*, in: Sascha Seiler (Hg.), *Was bisher geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen*, Köln 2008, S. 85–86.
- 6 Stefan Niggemeier: «*The West Wing*», in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.11.2008, <http://www.stefan-niggemeier.de/blog/the-west-wing>.
- 7 Zitiert nach: Jane Mayer, «Whatever It Takes. The politics of the man behind 24», in: *The New Yorker*, 19. Februar 2007, S. 8 und 1, http://www.newyorker.com/reporting/2007/02/19/070219fa_fact_mayer?currentPage=8.
- 8 Vgl. Lars Koch, «It Will Get Even Worse». Zur Ökologie der Angst in der US-amerikanischen Fernsehserie 24», in Seiler (Hg.), *Was bisher geschah*, S. 98–115.
- 9 Für eine ausführlichere Besprechung der politischen Themen in *Battlestar Galactica* vgl. Sascha Seiler, «Battlestar 9/11» – Der 11. September 2001 als Zäsur in amerikanischen Fernsehserien», in Sandra Poppe/Thorsten Schüller/Sascha Seiler (Hg.), *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*, Bielefeld 2009, S. 239–257.
- 10 Zum Verfremdungseffekt in der Science-Fiction vgl. Simon Spiegel, *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*, Marburg 2007, S. 197–234.
- 11 Wie es Moore in einem Interview formulierte: «They [die Zylonen] have aspects of Al Qaeda, and they have aspects of the Catholic Church, and they have aspects of America.» Gavin Edwards: «Intergalactic Terror. *Battlestar Galactica* tackles terrorism like no other show», in *Rolling Stone*, 27.1.2006, http://www.rollingstone.com/news/story/9183391/intergalactic_terror.
- 12 «The Way We Were. Art and Culture in the Bush Era», in *Newsweek*, 13.12.2008, <http://www.newsweek.com/id/174268>.
- 13 David Simon in einem Interview mit Nick Hornby in: *The Believer*, August 2007, http://www.believermag.com/issues/200708/?read=interview_simon (Übersetzung des Autors).
- 14 Terry Christensen, Peter J. Haas, *Projecting Politics. Political Messages in American Film*, Armonk, New York 2005, S. 7–10.



Momentaufnahme

Nuit et brouillard

(Alain Resnais, F 1955)

1956 war ich Praktikantin im Musée de l'Homme in Paris. Yvonne Oddon, die Bibliothekarin, nahm mich mit zu einer Privatvorstellung von *Nuit et brouillard* für ehemalige deportierte Frauen. Keine von ihnen hatte bis dahin Bilder von den Konzentrationslagern gesehen. Während der Vorführung begannen sie zu weinen, zu schreien. Sie erkannten die Wärterinnen wieder, zeigten mit dem Finger auf sie wie kleine Mädchen. Damals war man es nicht gewohnt, im Kino Gewaltszenen zu sehen. Im Western wurden zwar immer die Bösen umgebracht, aber das war ja nicht die Realität. Hier dagegen wurde massenhaft getötet, wurden diejenigen deportiert, die als «Untermenschen» oder «Politische» galten, wie Yvonne Oddon und all die anderen, die im Musée de l'Homme ein Netzwerk des Widerstands gegründet hatten. Dreissig Jahre später, 1985, zeigte ich den Film 15-jährigen Schülern. Danach schrieben mir Eltern und forderten mich auf, ihre Kinder aus der Klasse zu schicken, sollte ich den schockierenden Film wieder zeigen. JACQUELINE VEUVE (aus dem Französischen von Philipp Brunner)